

Nar. umjet. 39/2, 2002, str. 33-51, S. Puljar D'Alessio, *O etnografskom filmu u odnosu...*
 Izvorni znanstveni članak Primljeno: 3.9. 2002. Prihvaćeno: 26.11. 2002.
 UDK 39.01:791.43]

SANJA PULJAR D'ALESSIO
 Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

O ETNOGRAFSKOM FILMU U ODNOSU NA ETNOGRAFSKO PISMO

U tekstu se promišlja komplementarnost i istovrsna problematika filmskih i tekstualnih etnografskih reprezentacija. Etnografsko pismo i etnografski film se analiziraju u dvama prijelomnim razdobljima iz povijesti etnografije te se pokazuje kako su, suočeni s visokom uvjetovanošću načina izražavanja, tijekom svojega razvoja isprepleli metodologiju, stilističke načine izražavanja i sumnju u mogućnost objektivnog prikazivanja kulturalnih značenja.

Ključne riječi: filmska etnografija, tekstualna etnografija, znanstveno prikazivanje, zbilja

Unutar znanstvenog kulturnoantropološkog diskursa na dva se posve oprečna načina opisuje odnos etnografskog filma i etnografskog pisma.¹ Pojedini ga autori ocjenjuju ravnopravnim te ističu nemogućnost višeg ili nižeg vrednovanja jednog medija u odnosu na drugi, misleći pritom na različite i osobite načine kojima pismo i film prikazuju zbilje (Crawford 1992:66; Hastrup 1992:17). Dominantnu i teorijski zastupljeniju struju čine autori koji u etnografskome filmu vide samo nadopunu znanja postvarenog u tekstu. Tako shvaćeni filmovi ne reprezentiraju spoznajni proces i njegove zaključke o određenoj kulturnoj pojavi te ih se stoga u suodnosu s etnografskim pismom niže vrednuje (vidi Marcus 1994:38).

Cilj ovoga rada nije izboriti se za veće priznanje filmu ili tekstu u etnografskim reprezentacijama značenja, već uputiti na istovrsnu problematiku u ključnim točkama njihova razvoja te time i na komplementarnost dvaju medija u iskazivanju kulturnoantropološkoga znanja. Oba načina izražavanja — pismo i film — nazivam etnografskim

¹ Etnografski film, za razliku od etnografskog pisma (vidi Velčić 1991; Prica 2001), nije bio predmetom promišljanja u hrvatskoj etnologiji. Budući da se u ovome radu ne upuštam u definiranje etnografskoga filma (vidi Heider 1976; Ruby 1975), naznačit ću načelo izbora filmova o kojima pišem. Raznovrsne autorske pristupe i namjere te načine snimanja filmova koje spominjem objedinjuje poimanje etnografskoga filma kao opisa skupa "pretpostavki i interpretativnih postupaka koje čitatelji [dodat ću, i gledatelji] primjenjuju prilikom čitanja takvih [filmskih] tekstova" (Culler 2001:31-33).

reprezentacijama te stoga govorim o filmskoj ili tekstualnoj etnografskoj reprezentaciji. Konstruiranje etnografskog pisma i filma unekoliko je slično: etnograf bilježi i interpretira društvene pojave i događaje koje promatra da bi ih potom u etnografskoj reprezentaciji opisao iskazujući implicitnu analizu i vizuru. Razliku, pak, između dvaju načina reprezentacije čine mediji u kojima se oni ostvaruju i koji im uvjetuju mogućnosti i načine izražavanja. Pišući etnografsko pismo etnograf se služi tekстом — transkribira bilješke s terena te tako tvori tekst koji će potom uporabiti u konstrukciji nove tekstualne, opisne i analitične znanstvene poruke. Za razliku od toga, bilješke s terena koje će poslužiti u nastajanju etnografskoga filma "prikuplja kamera". Snimke promatrane pojave (ili "sirovi materijal") u montažnom će postupku prerasti u vizualnu reprezentaciju kulturnoantropološkoga znanja. Unatoč temeljnoj razlici u kodu donekle je moguće usporediti osobitosti načina etnografskog izražavanja pismom i filmom. Podrazumijevajući da opća sustavna shema nekog filma određuje načela po kojima se odabiru scene i sekvence koje se potom slažu u priču, shemi priznajemo određivanje smisla i značenja filma koji bi bez nje bio skup nebrojenih konotacija vizualnih prikaza. Opća sustavna shema se jednostavnije može zvati "ustrojem priče". Budući da su pisci etnografija već prije dvadesetak godina obznanili kako i oni u svojim djelima slažu priče, a ne iskazuju objektivnu i jedinu moguću zbilju, čini se da se iskazi u obama medijima strukturiraju na istim osnovama. Terence Wright nas upućuje da su George E. Marcus i Michael M. J. Fisher uspoređujući "novu etnografiju" i etnografski film uočili sličnosti u izlaganju: suvremeni su stvaratelji etnografskoga filma svjesni da je on sustavno izgrađen tekst kao što su to i pisana djela. Snimanje etnografskog filma, ističu oni, podrazumijeva izazove slične onima etnografskoga pisanja: probleme ustroja priče i zaokupljenosti tematikom, uređivanjem i refleksivnošću (vidi Wright 1992:281). No, načini etnografskog izražavanja pismom i filmom mogu se razmotriti s različitih stajališta. Za razliku od Marcusa i Fishera, koji smatraju da je uređivanje obaju tekstova (filmskog i pismovnog) podvrgnuto istim postupcima, Paul Hockings im pripisuje posve suprotne polazišne pristupe. On se, naime, zalaže da se pisane etnografije shvate kao emski iskazi o kulturnoj pojavi (prikazuju je "iznutra"), dok filmove svrstava u etski oblikovane prikaze (prikazuju kulturnu pojavu "izvana") (Hockings 1988:215). Razliku u pristupima opisivanja kulturnih pojava Hockings smatra osnovnim razlogom za nerazumijevanje i neprihvatanje znanstvene kategorizacije etnografskih filmova u većine antropologa. Budući da filmovi prikazuju izvanjsku pojavnost, u njihovim je deskriptivnim tekstovima za uspjeh interpretacije skrivenih ili višeslojnih kulturnih značenja (zasnovane na emskome pristupu) nužno zalaganje i autora i čitatelja. Naime, filmovi koji žele iskazati neizravna značenja neizbježno se služe sredstvima izražavanja koje mahom zovemo "artističkima", a koja znanstvena zajednica osuđuje kao neznatstvena. Izvrstan primjer subjektivno i artistički iskazanog promišljanja jedne kulture je film Roberta Gardnera *Forest of Bliss* (1986.),

o čijem je kulturnoantropološkom značaju i uporabi znanstvena zajednica polemizirala u brojnim osvrtima (Moore 1988; Parry 1988; Chopra 1989; Östör 1989; Ruby 1989; Carpenter 1989; Kapur 1997).²

Nakon ove naznake mogućih usporedbi pisane i filmske etnografije,³ posvetit ću se promišljanju njihova odnosa supostavljajući nekoliko filmskih i tekstualnih primjera iz njihove povijesti. Zbog jasnoće i sažetosti koju mi nalaže opseg ovoga rada, izdvojit ću dva prijelomna razdoblja u povijesti etnografije te u njima sagledati pismo i film. Prvo je razdoblje obilježio Bronislaw Malinowski, objavivši 1922. godine *Argonaute zapadnoga Pacifika*, a drugo je razdoblje trajalo tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, kada su uvriježen zahtjev za objektivnošću načele interpretativna i postmoderna antropologija.

Doba monografija

Već 1922. godine Milovan Gavazzi svjedoči o interesu za filmske etnografije, pišući u časopisu *Narodna starina* o prvom hrvatskom "etnografskom filmu" snimanom "25.-27. veljače o. g. u selima Selišću i Gredi kod Sunje, pri čemu je sudjelovao i direktivu davao Etnografski muzej u Zagrebu po svojim izaslanicima, da tako film i u njegovu arhivu reprezentira etnografsku vrednotu svoje vrste. Snimljene su tipične scene tamnošnje seoske svadbe (priređivanje svadbenog ručka, kolo, dolazak na vjenčanje, oproštaj mladenke s roditeljima, 'poljevačina' i t.d.) [...]" (Gavazzi 1922:85).⁴

² Film je snimljen u Benaresu, gradu koji Hindusi smatraju svetim, pa se stoga tamo žele kremirati poslije smrti. Bez ikakva komentara ili prijevoda rijetkih izgovorenih rečenica, bez pripovjedne strukture te s nejasnim odnosom među sekvencama, film škrtio informira o nekim općim značajkama grada ili obreda koji se na njegovu prostoru odvijaju. Kritičari govore i o neetnografičnosti prikaza Benaresa, te o nejasnoći uporabe slika smrti. No, riječ je o metaforičkom pokušaju iskazivanja misli o životu, vremenu, smrti, tijelu i prolaznosti, koje treba shvatiti na općenitijoj razini.

³ Pojedini su autori usporedbu etnografskog pisma i filma izvodili doista domišljato. Primjerice, Kirsten Hastrup, oštro razdjeljujući načine kojima se dva medija iskazuju, prvotnu podjelu "pisano-filmsko" poistovjećuje s Geertzovom razlikom između *thick* i *thin description* (gusti i rijetki opis), potom s iskazivanjem vrste zbilje i dijela zbilje da bi završila mišlju da pisane etnografije prikazuju zbilje u obliku itinerera, a filmovi to čine u obliku zemljovida (1992:10-19).

⁴ Film o kojem Gavazzi piše čuva se u Kinoteci Hrvatskog državnog arhiva. Pored ovoga filma do danas su sačuvane i filmske sekvence Etnološkog zavoda pri Odsjeku za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu koje je Gavazzi snimio 30-tih godina: "Modeliranje posude na ručnom lončarskom kolu" (1930.), "Lončarstvo" (1930.), "Izrada dvojica" (1930.), "Izrada crepulja" (1931.), "Zvončari" (1931.), "Kuhanje mlijeka vrućim kamenjem" (1931.), "Pogreb na saonicama" (1935), "Ribanje migavicom" (1935.), itd.

Vrijednost navedenih filmskih dokumenata jasnija je usporedimo li vrijeme njihova nastanka s vremenom nastanka prvih etnografskih sekvenci snimljenih u svijetu. Dan Marks (1995:339) i Emilie de Brigard (1995:15) prvim etnografskim filmskim

Iste je godine objavljena knjiga Bronislawa Malinowskog *Argonauti zapadnoga Pacifika*, u kojoj autor donosi nove ideje na polju etnografske prakse, upućujući na terensko istraživanje (umjesto sinteza i analiza sporadičnih etnoloških zapažanja) i metodu "promatranja sa sudjelovanjem" (*participant observation*), koja bi istraživaču trebala omogućiti ulazak u "empatični" odnos sa sudionicima kulture koju istražuje, a sve radi uvida u vizuru domoroca (*native's point of view*). Ovime Malinowski najavljuje zahtjeve moderne antropologije da se suoči s interpretacijom sudionika izučavane kulture te narušava tradiciju tretiranja antropološkog subjekta kao inertne građe raspoložive istraživaču i njegovoj interpretaciji. U okvirima angloameričke antropologije s početka dvadesetoga stoljeća postulati Malinowskog (uz nezaobilazne doprinose Williama H. R. Riversa, Alfreda L. Kroebera i Franza Boasa)⁵ preoblikuju antropologiju iz grane devetnaestostoljetne prirodne znanosti u dvadesetostoljetnu humanističnu znanost.

U Hrvatskoj 19. stoljeća etnologija se razvijala na drugim osnovama. Slijedeći Kollárovu definiciju s naglaskom na etnogenetskim procesima europskih naroda i etničkim značajkama njihovih predajnih kultura, gotovo se utopila u nacionalnim filologijama (Belaj 1998:350). No, tek kad je 1888. godine osnovan *Odbor za sabiranje spomenika tradicionalne literature* (današnji *Odbor za narodni život i običaje*) i kad je izašao prvi svezak *Zbornika za narodni život i običaje Južnih Slavena* (1898.), započelo je institucionaliziranje hrvatske etnologije. Tada, na samome kraju stoljeća, urednikom drugoga sveska *Zbornika* postaje Antun Radić, znanstvenik čije se ideje danas uspoređuju s idejama Bronislawa

materijalom smatraju četiri sekvence koje je Félix Régnault 1895. godine snimio na izložbi *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* u Parizu: sekvence prikazuju pripadnicu naroda Wolof iz Senegala kako izrađuje keramičke lonce i potom razvrstava proso, zatim tri muslimana kako izvide *salaam*, te četiri čovjeka s Madagaskara koji nose fotografa u nosiljci.

Jean Rouch i Karl Heider (1976:19), pak, smatraju značajnijim snimak Baldwina Spencera iz 1901. godine koji prikazuje ples klokana i svečanost kiše australskih domorodaca. Spencerov bi snimak možda doista trebalo nazvati prvim pravim etnografskim filmskim materijalom budući da ne prikazuje izložbenu izvedbu, već onu u izvornom kontekstu.

⁵ Rivers je 1913. sudjelovao u projektu Instituta Carnegie iz Washingtona kojim su se promicala antropološka istraživanja izvan Sjedinjenih Američkih Država. Tada je zapisao da bi se primjenom antropoloških principa nesavladiv jaz između "nas" (zapadnjaka) i "njih" (domorodaca) ipak mogao premostiti te da bi takav napor bio vrijedan truda (Fabietti 2001:95). Kroeber je 1917. objavio knjigu *The Superorganic*, u kojoj utvrđuje posvemašnji diskontinuitet između razine kulturnih pojava i razine bioloških i psiholoških pojava. Tvrdnjom da je poredak kulturnih pojava "nadorganske" prirode te prema tome nesvodiv na razinu bioloških pojava, Kroeber je kritizirao postulate američkog socijalnog darvinizma (ibid.:51). Franz Boas je prvi na Zapadu ustanovio terensko istraživanje kao *conditio sine qua non*, a u istraživanju je prepuštao kazivačima da sami zapisuju podatke o vlastitoj kulturi (Čapo Žmegač 1997:10-11). U *Nekim metodološkim problemima društvenih znanosti* (1930.) govorio je o društvenoj zbilji koju etnolog mora sagledati onako kako je reprezentiraju članovi promatrane kulture (Fabietti 2001:48).

Malinowskog (Belaj 1998:351) i Franza Boasa (Čapo Žmegač 1997:11). Svjetsku kontekstualizaciju Radićeva rada iznijela je Jasna Čapo Žmegač u tekstu *Antun Radić i suvremena etnološka istraživanja*, a ovdje je važno naznačiti da se on ne slaže s prikupljanjem izdvojenih podataka o narodnoj kulturi jer kulturu shvaća holistički⁶ te da je utemeljio praksu (sličnu praksi ranije američke antropologije) u kojoj kazivači zapisuju podatke o vlastitoj kulturi⁷ (vidi Čapo Žmegač 1997).

Mislim da se ideje Radića, Boasa i Malinowskog mogu usporediti s idejama koje iskazuje prvi veliki etnografski film *Nanook* sa sjevera Roberta Flahertyja (1922.), snimljen iste godine kad je objavljena knjiga *Argonauti zapadnoga Pacifika*. Neophodno je razlikovati ovo cjelovito, tematsko filmsko djelo od prijašnjih samostojećih snimaka neke radnje, plesa ili običaja koji nisu kontekstualizirali prikazanu pojavu. *Nanook* sa sjevera priča je o svakodnevnom životu Eskima kako ga je Flaherty vidio i doživio tijekom dugih razdoblja zajedničkih putovanja u razdoblju između 1910. i 1921. godine (Heider 1976). Za snimanje filma Flaherty je živio s *Nanookom* i njegovom obitelji dvanaest mjeseci. Ovdje povlačim prvu paralelu između zahtjeva Malinowskoga za istraživačevim duljim boravkom na terenu i Flahertyjeva postupka koji taj zahtjev ispunjava. U svojoj je namjeri i metodologiji Flahertyjev film doista pandan načelima Malinowskoga. Želeći ispričati priču o životu jedne zajednice, Flaherty je u njezinu okruženju živio i radio. Svaku je scenu pripremao u dogovoru sa kazivačima, a nakon snimanja zajedno ju je s njima gledao i komentirao (Heider 1976; Marks 1995; Ruby 1991). Tako postupajući, Flaherty je svakodnevne konkretne radnje pokušao prikazati iz vizure kazivača kojom je zaokupljen i Malinowski u svojim etnografskim prikazima. Flahertyjev film u cjelosti iskazuje autorov komentar života Eskima; priča je ustrojena tako da na svakodnevicu snimane zajednice gledamo kao na vječitu borbu između čovjeka i prirode. Svaka je prikazana radnja kontekstualizirana surovom klimom, hladnoćom i borbom za opstanak. Flaherty je svoju etnografiju snimio iz vizure kazivača, a kontekstualizirao ju je prema vlastitom shvaćanju zajednice u kojoj je i sam živio. Do izvjesne je mjere ovakvim pristupom pokazao bliskost uvjerenjima Malinowskoga i Radića o društvenoj praksi kao smisljenoj cjelini unutar kulturnog sustava u kojem se ostvaruje.

Samo desetljeće nakon *Nanooka* sa sjevera u Hrvatskoj su Aleksandar Gerasimov i Drago Chloupek snimili film *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi*.⁸ Film je snimljen u produkciji Škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar" te se u njezinoj filmografiji opisuje:

⁶ Neka se kultura može spoznati samo u sveukupnosti svojih elemenata. Malinowski također iznaša zahtjeve za spoznajom kulture i društva kao skupa pojava povezanih u općem kulturnom kontekstu unutar kojega se manifestiraju.

⁷ Radić je, poput Malinowskoga, zainteresiran za kazivačevu interpretaciju.

⁸ "Jedan dan u turopoljskoj zadrugi" samo je jedno od ostvarenja dvojice autora. Kao djelatnici Škole narodnog zdravlja su od 1935. godine gotovo do završetka njezine filmske djelatnosti snimili brojne filmove o asanaciji sela, higijeni, unapređenju

[film] prikazuje jedan dan članova seoske zadruge od ustajanja do lijeganja. Snimljen u selu Mraclinu. Film ima popratni tekst na kajkavskom. Sačuvana kopija predstavlja cjelinu. [...] Film je 1960. godine prikazan na festivalu etnografskog filma u Firenci pod naslovom "Grandi famiglie croate" i osvojio Grand Prix (Majcen 1995:116).

Dramaturški čvrst, film prikazuje jedan dan, a u svakome su dijelu dana odabrane karakteristične scene života i rada članova seoske zadruge (ustajanje, "ručak", polazak na rad u polju, kopanje krumpira, jesensko oranje, branje kukuruza, napasanje stoke, sviranje u dvojnice, sječa i cijepanje hrasta, poslovi u kući, objed u polju, odlazak po vodu na zdenac, pojenje svinja, pranje rublja na rijeci, pripremanje i pečenje kruha, sirenje, obrada konoplje, tkanje, povratak s polja, večera, prelo i spavanje). Osim svakodnevnog rada film prikazuje i odnose u zajednici, arhitekturu, te turopoljski krajolik, čime prerasta u etnografski filmski zapis o seoskom životu, i danas ima posebnu vrijednost.

Vrijeme nastanka nije jedino svojstvo koje povezuje *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* s filmom *Nanook sa sjevera*; mnogo je važnija bliskost filmskog i etnografskog pristupa autora obaju djela. Obojica su se poslužila postupkom rekonstrukcije ne bi li vizualno sačuvali neka obilježja života koja su u doba snimanja bila još samo u sjećanju. U suradnji s ljudima koje su snimali pripremali su scene ne bi li što zornije dočarali željena zbivanja na filmskoj traci. Snimajući eskimsku obitelj, Flaherty je njezine pripadnike zamolio da sagrade iglu dva puta veći od uobičajenoga e da bi u unutrašnjost smjestili filmsku opremu (Heider 1976:22). Chloupek i Gerasimov su, pak, tridesetih godina ovoga stoljeća snimili zadružnu zajednicu kako je po sjećanjima članova živjela potkraj 19. stoljeća. U oba su primjera subjekti filma, članovi snimanih zajednica, uistinu na neki način bili glumci. Glumili su ono što su sami u dogovoru s redateljem željeli prikazati, točnije, rekonstruirali su svakodnevni život za kameru pred kamerom.⁹ Doduše, snimajući *Nanook sa sjevera* Flaherty

gospodarskog života i zaštiti od socijalnih i zaraznih bolesti, te dokumentarne filmske zapise u krajevima u kojima su se provodile zdravstvene akcije. *Škola* je osnovana 1926. godine, a njezina filmska djelatnost je s eksperimentalnog traženja najpogodnijeg vizualnog izraza za prijenos edukativne zdravstvene poruke filma usmjeravana prema razvijanju dokumentarnog filmskog izraza u kojem je podjednaka pozornost posvećivana velikim *epskim snimcima prirode*, dokumentarnim zapisima o hrvatskim gradovima, kao i *lirskim slikama tradicionalnih oblika života* sela i seoskog stanovništva (Majcen 1995:70). U doba kad je dokumentarni film bio jedini filmski izraz hrvatske kinematografije, *Škola* je snimanjem putopisnih i etnografskih filmova popunila veliku prazninu i ostvarila filmski fond koji je dragocjeni dio hrvatske audiovizualne baštine. Odlaskom filmskog snimatelja Gerasimova u mirovinu (1961. godine) prekinuta je kulturnopovijesno značajna dugogodišnja tradicija njegovanja igranog i dokumentarnog, zdravstveno-odgojnog i medicinskog filma (ibid.:93).

⁹ Razgovarajući s Naškom Križnarom o filmu *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*, profesor Gavazzi je rekao da je film rekonstrukcija: "To nam je bio kao uzor premda smo znali da je to rekonstrukcija. Svega toga više nije bilo onda. Ali je i kostim i geste i govor (to je u stvari bio netonski film), sve je to bilo krasno rekonstruirano, tako da može služiti zbilja kao dokument" (Križnar 1992:191). Na filmu se poslije naslova pojavljuje natpis:

nije rekonstruirao prošlost (poput Chloupeka i Gerasimova), nego je preinačavao svakodnevicu kazivača da bi je rekonstruirao na filmu: gradeći u svakodnevnoj praksi nekorisni divovski iglu, kazivači su omogućili filmsku rekonstrukciju onog uobičajene veličine. Ipak, pri snimanju drugih filmova, *Moana* i *Man of Aran*, Flaherty se poslužio upravo rekonstrukcijom prošlosti.¹⁰ U mnogim stručnim raspravama često mu se zamjera ovakav filmski pristup te se ističe shvaćanje da će u znanstvenoj analizi film zasnovan na rekonstrukciji biti uvijek niže vrednovan od onoga koji prikazuje zbivanja na koja autor nije utjecao. Rekonstrukcija, ma kako vjerna bila, ipak je priča ispričana kroz "filtar više" od one koja prikazuje neometano zbivanje pred kamerom. No, budući da govorimo o pionirskim radovima (na svjetskoj i domaćoj razini), ova i slična ocjenjivanja čine mi se prestrogima. Snimanje svakodnevnog života u prostorima gdje su se zbivanja uobičajeno odvijala, a sve u dogovoru s izvođačima, važno je u kontekstu početaka etnografskog filma koji se, na posljetku, sa problemima rekonstrukcije suočava i danas. I dok filmsku rekonstrukciju svakodnevice turopoljske zadruge valja povezati s kulturnopovijesnom orijentacijom hrvatske etnologije,¹¹ Flahertyjeve rekonstrukcije u filmovima *Man of Aran* i *Moana* mogle bi se opravdati težnjom angloameričkih antropologa onoga vremena da proučavajući običaje drugih (recentne, no katkada i prijašnje) razbiju stereotipe o prirodnosti vlastite kulture. Konačno, da ni svjetski antropolozi nisu bili imuni na hitnost spašavanja od zaborava kultura koje nestaju, pokazuje između ostalog i prva rečenica u predgovoru knjige *Argonauti zapadnoga Pacifika*: "Etnologija se nalazi u tragi-komičnom, da ne kažem tragičnom položaju, jer upravo u trenutku kada ona počinje da dovodi u red svoju radionicu... materijal njenih proučavanja nestaje beznadežnom brzinom" (Malinowski 1979:XI).

Valjalo bi podsjetiti da je Robert Flaherty bio rudarski inženjer i istraživač te da su Drago Chloupek i Aleksandar Gerasimov bili snimatelji zaposleni u Školi narodnog zdravlja "Andrija Štampar". Dakle, autori prvih filmskih djela koja nisu bila samo dekontekstualizirane sekvence već zaokruženi iskazi sa svojim porukama i značenjima, nisu bili etnolozi, etnografi ili antropolozi. Bili su to ljudi koje je u prvome redu zanimao

"Filmska skica zadružnog života iz hrvatske Posavine koncem 19. vijeka". Zanimljivo je da Križnar u bilješci objavljenoga razgovora (1992:198), a poslije još jednom u svojoj knjizi (1996:81) ustvrđuje kako je to prvi navod da je film rekonstrukcija (pedeset i devet godina nakon njegova nastanka) te da to u filmu nije naznačeno. Pitanje rekonstrukcije u etnografskom filmu ne bi trebalo izazivati polemike ako je takav način snimanja jasno naznačen. U filmu Chloupeka i Gerasimova natpis koji se pojavljuje iza naslova govori da film predstavlja skicu života s kraja 19. stoljeća, te je time (s obzirom na to da je film nastao 1933.) rekonstrukcija ipak jasno naznačena.

¹⁰ Za film *Moana* uvjerio je mladež sa Samoe da se podvrgne ritualnom tetoviranju koje je dotad gotovo izumrlo, a otočane iz filma *Man of Aran* je naveo da love morske pse, što nisu činili već tridesetak godina (Heider 1976:22).

¹¹ Riječ je o "traganju za starim i prošlim, za 'izvornim', a u cilju rekonstrukcije najarhaičnijih kulturnih oblika i njihova podrijetla" (Čapo Žmegač 1998:20).

film, mogućnost novog načina izražavanja te oblici kulturnih i društvenih pojava življeni u različitim zajednicama. Neopterećeni problemima znanstvene istinitosti i objektivnosti te nezainteresirani za moguću kasniju znanstvenu analizu svojih djela, snimali su filmove kojima su željeli prikazati život koji je postojao još samo u tragovima. Pritom su se koristili svim načinima izražavanja novoga medija kojima su istaknuli dramatičnost preživljavanja na hladnome sjeveru ili pak mirnoću navodno skladnog združnog života. Iako bi se današnjim autorima etnografskih filmova možda teško zamjerilo ovakvo poigravanje izražajnim načinima fiktivnog, igranog filma, teško da ćemo se ovim pionirskim djelima ikada prestati diviti.

Kriza reprezentacije

Čini se da nagli razvoj vizualne antropologije u posljednjih petnaestak godina govori u prilog etnografskomu filmu kao prihvaćenoj diskurzivnoj praksi u okvirima antropološke znanosti. Takvomu je razvoju pridonijela temeljna dvojba u primjerenost antropološke reprezentacije proučavanih kultura iskazana u utjecajnim tekstovima iz sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća (Geertz 1973; Clifford 1983; Clifford i Marcus 1986; Marcus i Fisher 1986). Važnost etnografskoga filma kao alternativnog oblika antropološke reprezentacije neumitno je rasla tijekom preispitivanja iskusnog, interpretativnog, dijaloškog i polifonijskog autoriteta u etnografskim tekstovima. Koliko je interpretativna antropologija isticala da osobnost autora mora biti vidljiva u formi i teksturi teksta, toliko su vizualni antropolozi (istina, desetak godina kasnije: primjerice Nichols 1992:61) upućivali na jaz između interpretacije kao analize sadržaja filma i interpretacije kao diskurzivne analize filma. Nakana je vizualne antropologije premostiti ovaj jaz, odnosno naučiti antropologe gledati film kao kulturnu reprezentaciju, umjesto da gledaju *kroz* film u potrazi za etnografskim podacima. Filmovi, naime, nisu puke slike, kao što niti tekstovi nisu samo riječi. U načinu na koji je priča ustrojena, bilo filmska ili tekstualna, valja iščitavati značenja koja nosi.

U presjeku povijesti etnografskoga filma od šezdesetih godina dvadesetog stoljeća na ovamo, moguće je izdvojiti filmove koji ilustriraju različite vrste autoriteta u etnografskim tekstovima. Jay Ruby je tako podijelio filmove na one koji govore *o nekome*, one koji govore *s nekime* te na *zajedničke iskaze* (Ruby 1991), od kojih prvi, čini mi se, odgovara iskusnomu, drugi dijaloškom, a treći polifonijskom autoritetu. No, ovdje je nužno naznačiti da zanimanje za različite vrste autoriteta u etnografskim filmovima nije posve koincidiralo s istim zanimanjem u pisanim etnografijama. Već je 1961. godine antropolog Jean Rouch u suradnji sa sociologom Edgarom Morinom, želeći prikazati ugođaj ljetnog Pariza 1960. godine kad je rat u Alžiru dominirao životima Francuza, snimio film *Chronique d'une été, 1960*. Autori su podijelili film u tri dijela: u prvome Rouch i Morin vode ulične intervju, zatim svi sudionici iz prvoga dijela

gledaju snimku i raspravljaju o svojim izjavama reinterpetirajući ih ili samo potvrđujući, a na kraju Rouch i Morin obilaze Muzej čovjeka u Parizu i raspravljaju o svojem projektu. Film je strukturiran tako da prikazuje terenski rad, raspravu s kazivačima te zaključna razmišljanja autora o svojem postignuću, pa u raspršenosti etnografskog autoriteta iskazuje paradigmu polifonije, a u promišljanju autorske reprezentacije zadovoljava kriterije interpretativne antropologije.¹² Važnost Rouchova pristupa sastoji se u razvijanju filmske priče oko nepobitne činjenice da su antropolog i/ili snimatelj bili prisutni za vrijeme snimanja te da su tako, sudjelujući u događaju, neumitno utjecali na njegov ishod i ponašanje subjekata filma (Heider 1976:39).

Odnos autora i subjekta etnografski je film nastavio preispitivati u godinama koje slijede, a osobeni su stilovi pojedinih autora s vremenom prerasli u priznate pristupe etnografske filmske reprezentacije.

Jedan od prvih pristupa koji se iskristalizirao u postrouchevskom razdoblju jest filmsko izražavanje promatranjem (*observational cinema*), a obilježen je strogim poštivanjem sinkronog, originalnog zvuka, te dugim kadrovima. Razvoj stila omogućila je, iz tehničkog ugla gledano, pojava prijenosne opreme za sinkrono snimanje zvuka i slike koja je postala dostupna sredinom šezdesetih godina (Sherman 1998:50; Young 1995:99). Colin Young je među prvima zagovarao ovaj stil, a posebno su ga razvili Judith i David MacDougall, iskazujući filmom bliski odnos između snimatelja i snimanih te prepuštajući slici da iskaže pojavu ili događaj koji se pred kamerom otvara, razvija i zatvara. Kamera tako bilježi značenja koja se izostankom suvišnih montažnih postupaka nastoje sačuvati u njihovoj filmskoj re-representaciji. Uporabom dugih kadrova i bez naglih rezova nastoji se subjektima filma omogućiti da sami izraze vlastito shvaćanje svijeta u kome žive,¹³ a gledateljima da ove iskaze sami protumače. Tim je pristupom etnografski film iskoračio iz autsajderske perspektive pripovjedača i zakoračio u iluziju dijaloškog autoriteta u reprezentaciji dijela neke kulture. Premda ni James Clifford nije dao završnu definiciju dijaloškoga teksta (vidi Rabinow 1992:126), poopćeno se tako naziva etnografija kada se sastoji od diskursa koji se međusobno odnose dijaloški. Film *A Wife Among Wives* Davida i Judith MacDougall (1981.), razotkrivajući prisutnost filmske ekipe i kamere ostvaruje refleksivnost kojom ističe da je "ovo film" (Crawford 1992:77), ali i

¹² Jean Rouch je razvio filmski iskaz koristeći kameru poput život bića u pokretu: ovakav postupak naziva *cine-trance*, a zasniva ga na Vertovljevoj filozofiji *kino-pravda*. Također, pojam *cinéma-vérité* (čijim se promotorom u francuskom pokretu smatra Rouch) doslovce je preveden rečeni ruski izraz. Statična kamera koja mehanički bilježi pojavu, postupkom *cine-trance* se pretvara u istraživačko sredstvo koje nije udaljeno, već provocira. U otvorenom međudjelovanju autora i subjekta Rouch provocira nove situacije kako bi ih iskoristio za nova promišljanja (Loizos 1993:46; Sherman 1998:46; Heider 1976:39).

¹³ Od mnogih filmova snimljenih ovim stilom možda je najpoznatija trilogija o narodu Turkana autora Judith i Davida MacDougalla: *The Wedding Camels* (1977.), *Lorang's Way* (1979.) i *A Wife among Wives* (1981.).

istodobno supostavlja kazivače i snimatelje u dijaloški odnos. Ja ipak govorim o 'iluziji dijaloškoga autoriteta' jer ustroj filmske priče na razini montaže uobličuju isključivo autori, kao što to čine pisci etnografija "postavljajući i nadzirajući svoje dijaloške tekstove" (Rabinow 1992:126).

Do krajnosti razvivši filmsko izražavanje pristupom promatranja, David MacDougall se počeo zanimati za sudioništvo u stvaranju filmskoga djela (*participatory cinema*) kojim je nastojao još snažnije prebroditi spominjani jaz između snimanih i snimatelja. Suradnjom i dogovorom oko strukture filma, kao i oko oblikovanja pojedinih scena, dvije bi se zbilje (autora i subjekta filma) trebale stopiti u zajednički izraz (vidi MacDougall 1995).¹⁴ U postscriptumu citiranoga teksta objavljenom u drugome izdanju dvadeset godina kasnije MacDougall umjesto sudioničkoga predlaže intertekstualni filmski iskaz (*intertextual cinema*) (MacDougall 1995). Rabeći princip višestrukog autorstva, etnografski bi film na primjereniji način iskazao "sukobljene zbilje u svijetu u kojem su promatrači i promatrani nejasno razlučeni i u kojem su obostrano promatranje i razmjena sve važniji" (MacDougall 1995:130). U ovakvome je filmskom ustroju riječ o polifoniji koja, kako Clifford zaključuje promišljajući pisane etnografije više od desetljeća ranije, samo razmješta etnografski autoritet još uvijek potvrđujući završnu virtuosnu orkestraciju jednog autora (Clifford 1983:139). Začudjuća je isprepletenost filmskih i tekstualnih promišljanja refleksivnosti, subjektivnosti, autentičnosti i višeglasja koja se razvija više od trideset godina, a bez izričitih prizivanja ili međusobnih upućivanja. Tek se nekoliko antropologa u skorašnjem razdoblju počelo zanimati za etnografski filmski izričaj, primjerice Kirsten Hastrup (1992.) i George E. Marcus (1994.). Vizualni antropolozi se, pak, nešto češće referiraju na matičnu znanost ukazujući povjerenje i peru i kameri (Heider 1976; Nichols 1981; Crawford i Simonsen 1992; Crawford i Turton 1992 te mnogi kraći tekstovi i rasprave). Primjerice, MacDougall

¹⁴ Na svojevrsan se način Timothy Asch već ranije uhvatio u koštac s priznavanjem jednakovaljanosti i isprepletenosti zbilje autora sa zbiljom subjekta. Filmom *The Ax Fight* (1971.) iskazao je slojeve etnografskog razumijevanja zbilje koji se slažu na prvotni sloj njezina razumijevanja u pripadnika zajednice. To je film koji prikazuje jedan događaj i zasnovan je na jednoj sekvenci: borbi sjekirama u selu plemena Yanomamo u Južnoj Americi. Sekvencu Asch razvija u antropološku analizu strukturalno-funkcionalističkoga obilježja. Razvijajući tijekom trajanja filma nove i nove slojeve razumijevanja istoga događaja, autor otkriva slojevitost zbilje da bi potom te slojeve stopio u svojevrsnu zajedničku viziju autora i subjekta filma. Film se sastoji iz četiri dijela: u prvome gledamo snimku borbe sjekirama u središtu sela, nemontiranu i nejasnu — scenu kako ju je Timothy Asch doživio. Potom uz zamračenu sliku slušamo zbunjene glasove dvojice snimatelja (Ascha i Chagnona) koji, raspravljajući za vrijeme borbe, pokušavaju shvatiti što se događa. U drugome dijelu filma uz usporeni snimak istog događaja slušamo detaljno objašnjenje o razvoju i uzroku borbe. U trećem dijelu pratimo u strukturalističkoj maniri nacrtanu shemu srodstva dviju obitelji u svađi među kojima se borba i odvijala. Konačno, u četvrtom dijelu imamo priliku odgledati montiranu i uređenu verziju borbe, koja bi svakome gledatelju, poput uobičajenog etnografskog filma, odmah objasnila uzroke i tijek borbe.

uočava preispitivanje autorova autoriteta u objema vrstama teksta, kao i istovrsne stilističke načine izražavanja i uvođenje samopromišljanja, no, ipak tek da bi zaključio da su ove osobine izvedene iz etičkih i epistemoloških pitanja koja su filmski autori počeli postavljati još prije četrdesetak godina potpuno neovisno od preispitivanja koja su provodili antropolozi u pisanom mediju (1992:31).

Tijekom sedamdesetih i osamdestih godina, u doba kada se etnografski film mijenjao i razvijao novim autorskim pristupima te prilagođavao kretanjima i slijedu misli u kulturnoj antropologiji, u Hrvatskoj ga gotovo nije bilo. Škola narodnog zdravlja "Andrija Štampar" svoju je filmsku djelatnost obustavila 1960. godine, a ni Etnološki zavod pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu niti Etnografski muzej u Zagrebu nisu je sustavno razvijali. Istodobno je nastupalo plodno doba hrvatskog dokumentarnog filma, pa bi se u nedostatku "stručnih" mnogi filmovi koji nisu nastajali kao etnografski danas mogli i tako sagledati. Autori Petar Krelja, Krsto Papić, Rudolf Sremec, Nikola Babić, te Ivo Škrabalo snimili su filmove koji pored dokumentarne imaju i određenu etnografsku dimenziju.¹⁵

Nestanak etnografskoga filma s hrvatske scene odvija se u istoj "znanstvenoj klimi" koja će glede etnografskoga pisma rezultirati (upravo suprotno) promišljanjem teorijske koncepcije etnologije i proširivanjem opsega istraživanja na urbane teme i suvremenu svakodnevicu (primjerice Rihtman-Auguštin 1980). Časopis *Narodna Umjetnost* iz 1976. godine najavljuje doba teorijskih promišljanja i interdisciplinarnosti, posebice u nekoliko tekstova koji su se kritički osvrnuli na povijest (Rihtman-Auguštin) ili predmet i metodologiju (Supek, Vodopija). Tragovima "nove paradigme" etnolozi su, ni ne znajući, kročili prema ratnim devedesetima, kada su ih zbivanja suočila s istovremenim insajderskim i autsajderskim položajem u istraživanju ratne svakodnevice.¹⁶ Mogućnosti pisanja dijaloškog ili polifonijskog etnografskog teksta oprobale su hrvatske etnologinje u korpusu refleksivnih radova objedinjenome pod nazivom etnografija rata (Čale Feldman, Prica, Senjković 1993; Povrzanović 1992; Jambrešić Kirin i Povrzanović 1996). Ratni je kontekst postmodernističke etnografije u Hrvatskoj otvorio mogućnost angažiranog djelovanja uvažavajući iskustvo i subjektivitet, autorefleksiju. "Po prvi put se domaća etnologija pomakla od kolektivnog identificiranja ka suvremenim koncepcijama antropološke teorijske misli koje uvažavaju i identitet pojedinca" (Škokić 2000).

Vratim li se etnografskomu filmu, napomenut ću da je upravo u trenutku njegova praktičnoga nestajanja s domaće znanstvene scene

¹⁵ Ovdje između ostalih, mislim i na filmove *Zelena ljubav* Rudolfa Sremca, *Coprnice* Petra Krelje (1971.), te *Gazivac* Nikole Babića (1974.).

¹⁶ U predgovoru *Narodne umjetnosti* 29 urednica Aleksandra Muraj je napisala: "Bez vremenskog i prostornog odmaka preuzeli smo dvostruku ulogu: bili smo i istraživači činjenica i proizvođači činjeničnog materijala" (Muraj 1992:9).

Televizija Zagreb započela s redovitim snimanjima "dokumentarno-folklornih emisija". Sredinom šezdesetih godina je, naime, televizijska produkcija ispunila prazninu što je nastala zbog nepostojanja zanimanja za snimanje "stručnih" etnografskih filmova. Posebnosti televizijskog etnografskog filma ovdje neću razmatrati,¹⁷ već ću samo podsjetiti na osnovno obilježje kulture emitiranja: široka je publika mjerilo uređivačkog programa televizijske kuće. Ovisnost o širokoj publici uvjetuje didaktičnost pristupa, uporabu slike uglavnom radi ilustracije izgovorenih zaključaka, te uređenu narativnu strukturu filma.

Redakcija za narodnu glazbu i običaje desetljećima je u okviru Glazbeno-zabavnog programa Televizije Zagreb, a poslije Hrvatske televizije, djelovala razmjerno samostalno. Produkcija filmova se odvijala bez prekida, iako je, istina, varirala od jednog do tri filma mjesečno. Velik dio polusatnih "folklorno-dokumentarnih emisija" su filmovi koji prikazuju izvedbe narodnih pjesama i plesova u prirodi ili u studiju.¹⁸ No, mnogi filmovi prikazuju pojedine običaje (najčešće godišnje, ali i svadbe),¹⁹ portrete ljudi koji se bave djelatnostima karakterističnima za neki kraj,²⁰ neki se tematski usredotočuju na obrte²¹ ili sumarni prikaz narodnih običaja kraja,²² a neki na načine života određenih skupina ljudi.²³

Ipak, ima odstupanja od uobičajene sheme ovih filmova koji uglavnom ispunjavaju uređivačke zahtjeve televizijskog programa. Jedna od iznimki je serijal redatelja Igora Michielija *Crveni pijetao kukuriče*, snimljen 1986. godine. U četiri se filma (*Proljeće, Ljeto, Jesen, Zima*) kroz godišnja doba opisuje život podravskog čovjeka od rođenja do smrti. Svaki film prikazuje sezonske radove i svakodnevni život ljudi tijekom jednog godišnjeg doba ilustrirajući ih djelima podravskih slikara naivaca. Nešto osobniji pristup istaknut je i popratnim komentarom koji ne teži objašnjenju prikazanih zbivanja i pojava, već stihovima upućuje na složenost života uopće, pa tako i života podravskog seljaka. Ovim je filmovima omogućen i odmak od uobičajene programske sheme, te traju između četrdeset pet, ili pedeset minuta, umjesto gotovo nepremostivih

¹⁷ O tome sam pisala u odjeljku "Antropologija i televizijski medij" u magistarskome radu *Lastovski poklad u filmskom mediju. Metode vizualne antropologije u interpretaciji običajne i filmske realnosti* (Puljar D'Alessio 2000).

¹⁸ Primjerice *Gradski plesovi i pjesme Dalmacije* (1970.) redatelja Igora Michielija.

¹⁹ Na primjer serijal *Zač nismo od včera* (1974.) redatelja Igora Michielija sastavljen je od pet polusatnih filmova: *Jurjeva* (redatelj ovoga filma je Tinko Globočnik), *Razgon*, *Miholja*, *Koledva*, *Mesopust*; ili *Istarska svadba* (1972.) redatelja Berislava Makarovića.

²⁰ *Narodni umjetnici-Vinko Trubić* (1973.) i *Narodni umjetnici-Todor Komazec* (1974.) redatelja Ive Vrbanića.

²¹ *Paške navade* (1973.) redatelja Igora Michielija.

²² *Narodni običaji otoka Korčule* (1969.) redatelja Igora Michielija.

²³ *O samoći i nadi* (1982.) redatelja Mladena Cesarca (film govori o životu žena pomoraca) te *Uljanica moje matere* (1994.) redatelja Rudolfa Zangla (priča o životu na otoku).

trideset.²⁴ Može li se u interpretativnom odmaku serijala *Crveni pijetao kukuriče* prepoznati duh "krize reprezentacije" koja je osamdesetih godina poljuljala povjerenje u jednolikost (ne samo antropološke) zbilje? Vrlo vjerojatno da. Televizijska proizvodnja filmova jednako je sudionikom intelektualne zaokupljenosti svoga vremena kao i bilo koja kulturna ili znanstvena djelatnost (primjerice, samopropitivanje uzusa kulturnoantropološke znanosti). Također, televizijski film na etnografske teme i antropologiju vezuje suradnja znanstvenika i snimatelja.²⁵ Koliko god problematična bila,²⁶ suradnja se tijekom godina uvijek održavala te je bila dominantna filmska reprezentacija kulturnoantropološkoga znanja u Hrvatskoj. Suradnja se uobičajeno postvaruje etnologovim predlaganjem teme i pisanjem scenarija prema kojem će televizijska ekipa snimiti film. Etnolog-scenarist vrlo vjerojatno neće sudjelovati u montaži te će stoga krajnji filmski izričaj vidjeti tek u redovnome televizijskom programu. Možda će onaj sretniji dobiti video presnimku filma i prije njegova redovnog prikazivanja. Ipak, neophodno je istaknuti da se kontinuitet filmskoga bavljenja etnografskim temama u Hrvatskoj održao isključivo zahvaljujući televiziji i njezinoj povremenoj suradnji s etnoložima.²⁷

²⁴ Televizijska proizvodnja etnografskih filmova i u svjetskim je razmjerima uzela maha. No, budući da su se istodobno snimali filmovi koji su pristupali kulturnim i društvenim pojavama na znanstvenoj razini, televizijsku svjetsku proizvodnju neću posebno obraditi. Tek ću spomenuti dvije televizijske mreže koje su ozbiljno pristupile proizvodnji i emitiranju etnografskih filmova: to su NAV iz Tokija i *Granada Television* iz Londona (Hockings 1995:510). Njihovi su filmovi rezultati duge i ozbiljne suradnje između snimatelja dokumentarnih filmova i antropologa, te dužeg vremenskog razdoblja uloženog u snimanje.

²⁵ O odnosu etnologa i snimateljske ekipe pisala sam u poglavlju "O terenskom iskustvu etnologa/scenarista" magistarskoga rada *Lastovski poklad u filmskom mediju. Metode vizualne antropologije u interpretaciji običajne i filmske realnosti* (Puljar D'Alessio 2000).

²⁶ Govoreći o svome scenarističkom iskustvu za televizijski etnografski serijal o usmenoj književnosti, Ivan Lozica i Tanja Perić-Polonijo ističu da se razlike u motivacijama, željama i radnim metodama između scenarista-etnologa i televizijskih ljudi nisu mogle izbjeći (1988:132). Jedini zajednički cilj bio im je napraviti dobar televizijski serijal. Scenaristi su televizijski pristup od samoga početka smatrali problematičnim u njegovoj dvosmjernosti: obrazovni program u okviru kojega se serijal ostvarivao zahtijevao je didaktiku, a televizijski je program sam po sebi zahtijevao atraktivnost i dinamičnost koje nisu trpjele cjelovite izvedbe usmene književnosti. Promjene u teksturi, tekstu i kontekstu snimanog događaja ili običaja često su posljedica takvih i sličnih okolnosti (Lozica i Perić-Polonijo 1988:128-132).

²⁷ Već sam izrazila shvaćanje da etnografskim filmskim izričajem (ili reprezentacijom) shvaćam cjelovito djelo koje u opisu snimane pojave daje implicitnu analizu i vizuru. Stoga mnoštvo snimljenog materijala (prikupljenog tijekom terenskih istraživanja) pohranjeno u arhivu Instituta za etnologiju i folkloristiku, u etnografskim muzejima i na Odsjeku za etnologiju pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu ne spominjem, ne želeći time umanjiti njegovu vrijednost.

I dok se u Hrvatskoj u prvoj polovici dvadesetog stoljeća daje razaznati makar i neizravan odnos između etnografskoga pisma i filma, u drugoj je polovici stoljeća izostankom filmskih etnografija narušena mogućnost alternativnog načina reprezentiranja antropološkoga znanja. Drugdje su u svijetu²⁸ filmske etnografije nastavile "pregovarati" s etnografskim pismom, no autori (i pisanih i filmskih tekstova) su to tek nedavno, i još uvijek nedovoljno, osvijestili. Budući da su film i pismo načini izražavanja zbilje,²⁹ nije im zadaća prikazati sve zbilje (primjerice, jednoga događaja), nego njihov izbor. Izbor uvjetuju medij i autor reprezentacije, događaj koji se prikazuje, kontekst u kojem se događaj odvija te sudionici događaja. Suočene s visokom uvjetovanošću načina izražavanja, tekstualna i filmska etnografija su tijekom svojega razvoja ispreplele metodologiju, stilističke načine izražavanja i sumnju u mogućnost objektivne reprezentacije kulturalnih značenja. Nastojeći da se približe "istini", obje su zapadale u zamke njezina pluraliteta da bi se potom nekim novim pristupom za korak približile barem jednome od njezinih lica. Treba stoga govoriti o svojevrsnoj znanstvenoj ravnopravnosti filmskoga i pisanoga iskaza koja ne podrazumijeva i istovjetnost načina njihova izražavanja. Pismo i film na različite načine interpretiraju zbilje. Sukladno tomu, ovisno o onome što se želi iskazati unutar kulturnoantropološkoga diskursa, valja izabrati odgovarajući medij, jer neke se ideje mogu bolje izraziti filmom, a neke pismom.

NAVEDENA LITERATURA

- Belaj, Vitomir. 1998. "Povijest etnološke misli u Hrvata". U *Etnografija. Svagdan i blagdan hrvatskoga puka*. Jasna Čapo Žmegač et al. ur. Zagreb: Matica hrvatska, 337-357.
- Brigard, Emilie de. 1995. "The history of ethnographic film". U *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings, ur. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 13-43.
- Carpenter, Edmund. 1989. "Assassins and cannibals or I got me a small mind and I means to use it". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 5/1:12-13.
- Chopra, Radikha. 1989. "Robert Gardner's Forest of Bliss. A review". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 5/1:12-13.
- Clifford, James i George E. Marcus, ur. 1986. *Writing culture — the poetics and politics of ethnography*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.

²⁸ Sjevernoj Americi, Europi, Australiji i Indiji.

²⁹ Film i pismo su i sami dijelovi zbilje jer kao artefakti nadživljuju snimljenu ili opisanu pojavu.

- Clifford, James. 1983. "On ethnographic authority". *Representations* 1/2:118-146.
- Crawford, Peter Ian i Jan Ketil Simonsen, ur. 1992. *Ethnografic film aesthetics and narrative traditions*. Aarhus: Intervention Press.
- Crawford, Peter Ian i David Turton, ur. 1992. *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Crawford, Peter Ian. 1992. "Film as discourse: the invention of anthropological realities". U *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 66-82.
- Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Čale Feldman, Lada, Ines Prica i Reana Senjković, ur. 1993. *Fear, death and resistance. An Ethnography of war: Croatia 1991-1992*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research - Matrix Croatica - X-Press.
- Čapo Žmegač, Jasna. 1997. "Antun Radić i suvremena etnološka istraživanja". *Narodna umjetnost* 34/2:9-33.
- Čapo Žmegač, Jasna. 1998. "Elementi hrvatske seljačke kulture u prostoru i vremenu". U *Etnografija. Svagdan i blagdan hrvatskoga puka*. Jasna Čapo Žmegač et al., ur. Zagreb: Matica hrvatska, 9-22.
- Fabietti, Ugo. 2001. *Storia dell'antropologia*. Bologna: Zanichelli.
- Gavazzi, Milovan. 1922. "Kinematografsko snimanje naših narodnih običaja". *Narodna starina* 1:85.
- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of culture*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Hastrup, Kirsten. 1992. "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority". U *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 8-25.
- Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.
- Hockings, Paul. 1988. "Ethnographic filming and the development of anthropological theory". U *Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film*. Paul Hockings i Yasuhiro Omori, ur. Osaka: National Museum of Ethnology, 205-224.
- Hockings, Paul. 1995. "Conclusion: Ethnographic Filming and Anthropological Theory". U *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings, ur. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 507-529.
- Kapur, Jyotsna. 1997. "The art of ethnographic film and the politics of protesting modernity: Robert Gardner's Forest of Bliss". *Visual Anthropology* 9:167-185.
- Križnar, Naško. 1992. "Razgovor s Milovanom Gavazzijem". *Etnološka tribina* 15:187-200.
- Križnar, Naško. 1996. *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- Loizos, Peter. 1993. *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Lozica, Ivan i Tanja Perić-Polonijo. 1988. "Three contexts and a lullaby (On filming the TV series 'Oral literature today')". U *Contribution to the stud of contemporary folklore in Croatia*. Rajković, Zorica, ur. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor, 127-136.
- Macdougall, David. 1992. "Whose story is it?". U *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions*. Peter Ian Crawford et al., ur. Aarhus: Intervention Press, 25-42.
- Macdougall, David. 1995. "Beyond Observational Cinema". U *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings, ur. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 115-132.
- Majcen, Vjekoslav. 1995. *Filmska djelatnost škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar"*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Malinowski, Bronislaw. 1979. *Argonauti zapadnog Pacifika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Marcus, George E. 1994. "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". U *Visualizing theory*. Lucien Taylor, ur. New York - London: Routledge, 37-53.
- Marcus, George E. i Michael Fisher, ur. 1986. *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Marks, Dan. 1995. "Ethnography and ethnographic film: from Flaherty to Asch and after". *American Anthropologist* 97/2:339-347.
- Moore, Alexander. 1988. "The limitations of imagist documentary: a review of Robert Gardner's 'Forest of Bliss'". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4/2:1-3.
- Muraj, Aleksandra. 1992. Riječ urednice. *Narodna umjetnost* 29:9.
- Nichols, Bill. 1981. *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1992. "The ethnographer's tale". U *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions*. Peter Ian Crawford et al., ur. Aarhus: Intervention Press, 43-74.
- Östör, Akos. 1989. "Is that what Forest of Bliss is all about? A response". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 5/1:4-8.
- Parry, Jonathan. 1988. "Comment on Robert Gardner's 'forest of Bliss'". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4/2:4-7.
- Povrzanović, Maja i Renata Jambrešić Kirin, ur. 1996. *War, exile, everyday life. Cultural perspectives*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Povrzanović, Maja. 1992. "Etnologija rata — pisanje bez suza?". *Etnološka tribina* 15:61-81.
- Prica, Ines. 2001. *Mala europska etnologija*. Zagreb: Golden Marketing.
- Puljar D'Alessio, Sanja. 2000. *Lastovski poklad u filmskome mediju. Metode vizualne antropologije u interpretaciji običajne i filmske realnosti*. Magistarski rad. IEF rkp 1712.

- Rabinow, Paul. 1992. "Predodžbe su društvene činjenice: modernost i postmodernost u antropologiji". *Dometi* 3/ 4:119-135.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 1976. "Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja". *Narodna umjetnost* 13:1-24.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 1980. "Etnološka istraživanja u gradu — problemi i dileme". *Etnološka tribina* 3:63-73.
- Ruby, Jay. 1975. "Is an ethnographic film a filmic ethnography?". *Studies in the anthropology of visual communication* 2/2:104-111.
- Ruby, Jay. 1989. "The emperor and his clothes. A comment". *Society for Visual Anthropology Newsletter* 5/1:9-11.
- Ruby, Jay. 1991. "Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside — an anthropological and documentary dilemma". *Visual Anthropology* 7/2:50-67.
- Sherman, Sharon R. 1998. *Documenting ourselves*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Supek, Olga. 1976. "Od teorije do prakse i nazad. Mogućnost marksističkog shvaćanja u etnologiji". *Narodna umjetnost* 13:57-75.
- Škokić, Tea. 2000. *Rat i identiteti žena*. Magistarski rad. IEF rkp 1708.
- Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec.
- Vodopija, Milivoj. 1976. "Maturiranje kao rite de passage". *Narodna umjetnost* 13:77-92.
- Wright, Terence. 1992. "Television narrative and ethnographic film". U *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 274-282.
- Young, Colin. 1995. "Observational cinema". U *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings, ur. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 99-113.

Filmografija:

- Sunjska svadba*, pod stručnim vodstvom Etnografskog muzeja u Zagrebu (1922.)
- Nanook of the North*, Robert Flaherty (1922.)
- Moana: A romance of the golden age*, Robert Flaherty (1926.)
- Jedan dan u turopoljskoj zadruzi, *Drago Chloupek i Aleksandar Gerasimov* (1933.)
- Man of Aran*, Robert Flaherty (1934.)
- Chronique d'une été, 1960.*, Jean Rouch i Edgar Morin (1961.)
- The Ax Fight*, Timothy Asch (1971.)
- Coprnice*, Petar Krelja (1971.)
- Gaziovac*, Nikola Babić (1974.)
- The Wedding Camels*, Judith i David MacDougall (1977.)

Lorang's Way, Judith i David MacDougall (1979.)

A Wife among Wives, Judith i David MacDougall (1981.)

Forest of Bliss, Robert Gardner (1986.)

Televizijski filmovi:

Narodni običaji otoka Korčule, Igor Michieli (1969.)

Gradski plesovi i pjesme Dalmacije, Igor Michieli (1970.)

Istarska svadba, Berislav Makarović (1972.)

Narodni umjetnici — Vinko Trubić, Ivo Vrbanić (1973.)

Paške navade, Igor Michieli (1973.)

Narodni umjetnici — Todor Komazec, Ivo Vrbanić (1974.)

Serijal *Zač nismo od včera*.

Jurjeva, Tinko Globočnik (1974.)

Razgon, Igor Michieli (1974.)

Miholja, Igor Michieli (1974.)

Koledva, Igor Michieli (1974.)

Mesopust, Igor Michieli (1974.)

O samoći i nadi, Mladen Cesarec (1982.)

Serijal *Crveni pijetao kukuriče*, Igor Michieli (1986.)

Proljeće

Ljeto

Jesen

Zima

Uljanica moje matere, Rudolf Zangl (1994.)

ON ETHNOGRAPHIC FILM IN RELATION TO THE ETHNOGRAPHIC WRITING

SUMMARY

This text contemplates the complementarity and identical problematics of film and textual ethnographic representations in the statements of cultural and anthropological knowledge. Ethnographic writing and ethnographic film are analyzed in two crucial periods in the history of ethnography: in the first period ethnographic practice is starting to base itself on field research and the "observing and participation" method or it is left to the narrators to write down information about their own culture, and in the second period a doubt appears

whether anthropological representation of the studied cultures is appropriate. The author singles out and describes the films which in the first period illustrate the intent to show the cultures from the narrator's point of view, and the ones which in the second period illustrate various kinds of authorities. Comparing the textual and film ethnography, the author points to the intertwinement of their methodologies, stylistic modes of expression and a mutual doubt in the objective representation of cultural meanings. The text, therefore, advocates the scientific equality of the written and film accounts, which however does not imply the identity of their modes of expression.

Keywords: film ethnography, textual ethnography, scientific representation of realities